

Guadalajara 2008:

La fiesta de los muertos

Parada frente al Teatro Diana, del otro lado de la avenida, la vi por primera vez desde mi llegada a la ciudad. La calavera sonriente (todas nos lo parecen), cubierta a los lados por tiras de celuloide de distintos colores, era la imagen de la edición XXIII del Festival Internacional de Cine de Guadalajara. En una primera impresión, el celuloide hacía de rebozo; las tiras se deshilachaban y entonces parecían mechones. Por efecto de perspectiva, las puntas se adelgazaban. Se habían convertido en serpientes. La señorita del póster podía haber sido una hija de Posadas y Medusa. Casi petrificada, llevaba yo cinco minutos pasmada ante la visión.

Me era familiar —y no. El póster buscaba empalmar discursos de tradición y modernidad: somos los desmadrosos que se ríen de la muerte, y esa irreverencia aún es fuente de creatividad. Pero este noviembre en marzo nos daba una sensación distinta. Los largometrajes mexicanos en competencia iban desvelando un patrón: hablaban de la muerte —propia o ajena, presagiada u ocurrida— como un hecho catalizador. En estas películas no era jocosa ni motivo para celebrar. Provocaba entre sus personajes miedo y desesperanza. Algunos se preguntaban si las cosas no serían mejores en el más allá.

La muerte de esta temporada no se reía con nosotros. Si acaso, se burlaba. Vista desde la distancia, y haciendo parecer diminutas a las personas que salían de la sala, la calavera pelaba los dientes. Y, aún así, cumplía su misión. Era, por así decirlo, la imagen viva de la modernidad.

2.

Fiel a su refranería, no hizo distinción de género, raigambre, atributos o edad. La muerte, como *Leitmotiv*, estuvo presente en dramas, comedias y *road movies*; en películas de fórmula fácil, en óperas

primas (una de ellas brillante) y en el cine de directores jóvenes que ya son reconocidos por su estilo y su visión. Bajo ese mismo criterio —arbitrario y sin hacer distinción— sigue un recorrido por lo malo, lo distinto y lo mejor de la competencia de largometraje de ficción.

De Fernando Sariñana y Carolina Rivera, *Enemigos íntimos* explora el efecto de la proximidad de la muerte sobre un grupo de personajes. El *yuppie* que subvalora la vida; la esposa que lo engaña; el hermano escritor y crápula; la madre deteriorada; y el padre que la ha dejado por una jovencita cruel son algunos de los estereotipos que coexisten en una película (y hasta en una habitación). El director usa la cámara en mano como el recurso que elevaría la historia al rango de *cinéma vérité* y fragmenta la cronología para crear un ensamble coral. Piénsese en Corín Tellado pasada por P.T. Anderson (en su fase *Magnolia*) y se tiene una telenovela confeccionada para el Festival.

Bajo el nombre de *40 días*, la historia de tres mexicanos que recorren por tierra Estados Unidos es un híbrido del entrenamiento visual del director Juan Carlos Martín y el imaginario erudito y mítico del escritor Pablo Soler Frost. El choque de sensibilidades permite que un tema tan proclive al cliché adquiera, contra lo esperado, el atributo de lo atemporal. Para no obviar el hecho de que un *road movie* es la crónica de un viaje interior, basta decir que, en esta película, una muerte inesperada sella la transformación. Para seguir con la metáfora, la actuación de Andrés Almeida es el vehículo en el que viaja el guión. Interpretando a un escritor perdido en la teoría y acorralado por sus contradicciones, al final redime al gremio y concluye que su misantropía es un obstáculo para la creación.

Un niño planea suicidarse. Lo cuen-

ta en un video que incluye escenas familiares, entrevistas con sus compañeros de escuela y con desconocidos en la calle. *Aurora boreal*, de Sergio Tovar, se ubica en el 94, año de un magnicidio, un levantamiento armado y una devaluación. Aunque los motivos del protagonista son mucho más personales, los sujetos de las entrevistas comparten su pesimismo. Algunas de las entrevistas son reales; el nihilismo, por lo tanto, también. Más que la premisa, el punto de vista en primera persona es su mayor virtud. Las deficiencias de una grabación amateur —malos encuadres, cámara inestable, y los problemas derivados de la invasión de la privacidad— son replicados a la perfección por el fotógrafo Ricardo Benet.

Conozca la cabeza de Juan Pérez, de Emilio Portes, fue una de las dos comedias (no involuntarias) de la competencia. Para salvar de la quiebra a un circo, el mago concibe un “acto de escapismo” que involucra el robo de la guillotina expuesta en la muestra “Inquisición: Instrumentos de tortura y pena capital”. En un acto de malabarismo, el director balancea dos tonos en apariencia incompatibles: el *revival* del humor de carpa (Isela Vega interpreta a la adivina del circo) y un lenguaje visual que rinde homenaje al cine de género. Wilder, Hitchcock y Leone son evocados en escenas que hacen parecer naturales los paralelos entre un *boulevard* de Hollywood y un circo en la colonia Tláhuac. Portes refresca la idea de lo “surreal mexicano” y compara los gestos del cine con los usos y costumbres de la vida nacional. Obtuvo el merecido premio a la Mejor Ópera Prima del Festival.

La segunda película de Fernando Eimbcke, *Lake Taboe*, será disfrutada por quienes reconocen en el director la habilidad de dar significado al silencio, a los cuadros inanimados y a los



Escena de *Lake Tahoe*, de Fernando Eimbcke.



Escena de *Conozca la cabeza de Juan Pérez*, de Emilio Portes.

diálogos en los que no se plantea conflicto o explicación. Todo esto, sin pretensión o distancia: pocas películas como *Lake Tahoe* exudan tanta emoción. El retrato de un chico que, a lo largo un día, lidia con situaciones banales sirve para ilustrar la manera en que una experiencia trágica altera para siempre la percepción de la realidad. Más que una película sobre la muerte, *Lake Tahoe* elabora sobre el significado del duelo y las formas de hacer compatible las rutinas de la vida diaria con un dolor tan intenso que paraliza la acción. Ganadora de dos premios en el pasado Festival de Berlín, obtuvo en Guadalajara el premio al Mejor Director.

Los ocho premios otorgados a *Desierto adentro*, de Rodrigo Plá, fueron la manifestación rotunda del *Zeitgeist* del Festival. En un tono opresivo y oscuro, esta película narra la historia de un hombre que, en los años de la guerra cristera, pide a un cura que bendiga a su esposa, a punto de dar a luz. La esposa muere y el niño vive. Al día siguiente el sacerdote y el hijo mayor del hombre aparecen colgados de un árbol. La película gira alrededor del aislamiento y autoflagelación del hombre —su *desierto adentro*— y el infierno que crea para el resto de sus hijos. La sugestión y la culpa acarrearán tragedias y refuerzan el mito de la profecía que se cumple por invocación.

3.

En una variante del tema, Brian De Palma presentó en Guadalajara su película más reciente, *Redacted*. Censurada por incluir fotografías de soldados americanos muertos en Iraq, tiene el halo de polémica que vuelve héroe a cualquier director.

La noche de la proyección, De Palma fue presentado como autor de clásicos. Subió al estrado y agradeció la ovación. Rápido se quitó el traje de director de culto y se puso el de militante comprometido con la verdad: “Los que esperan ver algo como *Carrie* o *Caracortada* se van a llevar una decepción.” Falso documental sobre un caso de violación a una niña iraquí, y el asesinato de su familia por parte de soldados americanos, *Redacted* refiere, según De Palma, “la locura que acaba arrastrando a los soldados americanos en Iraq”. Por la crudeza de sus imágenes, agregó, muchos consideran que es imposible de ver. “Así que abróchense sus cinturones porque les espera un *ride*.” Dicho esto abandonó el estrado, en medio de otra ovación.

Empecé a entender por qué la crítica —y no sólo la derecha política— acusa a De Palma de efectista o liberal de ocasión. Se apagaron las luces del cine. Nos abrochamos los cinturones.

Redacted no traicionó la ambigüedad de su introducción. Los hechos recreados eran, claro, brutales, pero ilustraban la idea de Truffaut sobre la imposibilidad de hacer cine antibélico: la adrenalina acaba por estimular a los espectadores. La línea delgada que De Palma interpuso entre realidad y ficción fue suficiente para “amortiguar” el impacto y hacer tolerable el horror. Durante el epílogo de la película —una serie de fotografías reales de iraquíes muertos, fondeada con música para exacerbar la emoción— pensé en *Carrie* y *Caracortada* y en sus finales apoteósicos. *Redacted*, en esa medida, no era una “decepción”.

La gente abandonaba la sala y, a la vez que lamentaba la guerra, hacía planes para coincidir en la fiesta que seguía a la función. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Visiones y revisiones

Entrevista con Luis Mario Moncada

Actor y dramaturgo, Luis Mario Moncada nació en Hermosillo, Sonora. Su colaboración con la compañía Teatro de Arena y el director Martín Acosta marcó la escena mexicana de los noventa con obras como Superhéroes de la aldea global, Exhivisión y James Joyce, carta al artista adolescente. Esta última, aclamada por el público y la crítica, realizó múltiples giras por Estados Unidos y España. Ha adaptado para teatro textos de Heinrich Böll, Italo Calvino, Mijail Bulgakov y Truman Capote. Hace unas semanas culminó su ciclo en el Centro Cultural Helénico, del que fue director por siete años.

Hay muchos casos de actores que escriben teatro: Harold Pinter, Steven Berkoff, Sam Shepard.

Sí, creo que se debe a que como actor tienes una perspectiva muy precisa de lo que es el escenario. Sin embargo, cuando he actuado en mis obras, las ha dirigido alguien más. Esa experiencia del director en medio de mí mismo es muy curiosa.

Recuerdo una, Alicia detrás de la pantalla, donde interpretabas a Robin, aunque creo que Batman no aparecía.

Hice a Robin al final de la temporada. Al principio interpretaba a un camarógrafo porque me interesaba mucho el concepto de video en escena. Como había circuito cerrado, se tenía que operar una cámara en vivo.

En esa época, a principios de los noventa, no era común que hubiera una pantalla de video en el escenario. Y mucho menos que en el teatro se hablara de la televisión. Recuerdo que estaba muy mal visto. A mí me parece que la televisión es un tema que el teatro mexicano debe explorar más a fondo.

Estoy de acuerdo y es una cosa que he debatido mucho. Si algo me separa de la generación anterior es mi postura

hacia el realismo. Con algunas excepciones, los dramaturgos de la Nueva Dramaturgia de finales de los setenta planteaban un realismo muy riguroso, muy comprometido con causas sociales y con una agenda política muy específica.

Teatro con mensaje, con una vocación didáctica.

Sí, y a pesar de que yo me puedo identificar con ciertas causas sociales, sentía que estéticamente había que ir en otra dirección. No negaba mi formación como televidente. Al contrario, defendía la perspectiva de construir a partir de la experiencia de ver la televisión. Superhéroes de la aldea global, por ejemplo, tiene una estructura de seis historias, casi simultáneas, que no deben tener transiciones, como si el espectador estuviera zapeando. Me interesaba incorporar estos elementos no sólo en el aspecto visual, sino también estructural. Cuando empecé a escribir teatro, sentí la necesidad de establecer una distancia con el resto de la literatura porque la palabra en escena tiene otra cualidad. La dramaturgia se construye mucho más a partir del tiempo y del espacio que a partir de lo propiamente literario, y en ese sentido la incorporación de nuevos lenguajes significaba un experimento muy seductor.

Me sorprende que en 2008 el realismo siga figurando tanto en el debate.

No sólo el realismo, también el nacionalismo. Superhéroes... fue mi respuesta a un debate con Víctor Hugo Rascón; él sostenía que para hablar de México había que situar las historias en México y yo creo que no necesariamente es así. Por eso escribí una obra cuyos protagonistas son Mike Tyson, Sid Vicious y Fidel Castro.

Nuevamente pienso en la escena mexicana de principios de los noventa, en la que se producían montajes ostentosos, con un discurso muy grandilocuente. Fue entonces que se estrenó tu adaptación de una novela de James Joyce, que dirigió Martín Acosta. Esa puesta se volvió un referente para toda una generación. Había un teatro distinto, con inventiva, humor y erotismo, que no iba encaminado a reforzar una convicción nacionalista o aleccionar al espectador y darle un mensaje.

Fue un acto muy inconsciente, esa es la verdad. Si hubiéramos sabido lo que estábamos haciendo, hubiéramos escrito un manifiesto. Eso nos faltó.

Hay un tipo de teatro que se hace a partir de esa puesta y no creo que sea porque el montaje convirtiera al público a una nueva religión. La gente se identificaba porque veía preocupaciones compartidas expresadas de una forma original y elocuente.

Había espectadores que me decían: yo no sabía que se valía hacer teatro así. La obra estaba hecha a partir de una novela y no le quitábamos su sentido narrativo: los personajes se intercambiaban, incluso hablaban de sí mismos en tercera persona. Otra cosa que me parece fundamental es que eliminamos todo el aparato de producción.

La austeridad era central en la estética de la obra.

Sí, es un recurso que te obliga a reconstruir, a componer un nuevo lenguaje. La idea era renunciar al aparato de producción para obligarnos a construir a partir de la imaginación del espectador.

El contraste con las grandes obras institucionales de esa época era enorme.

Hay varios antecedentes muy libera-dores: Sexo, pudor y lágrimas de Antonio Serrano y Entre Villa y una mujer desnuda de Sabina Berman, por ejemplo, donde se tocan figuras históricas con mucha liber-



tad, desde un punto de vista contemporáneo, paródico. Para mí fueron detonantes muy fuertes, referentes de que existía la posibilidad de sacudirse esas tradiciones, ese compromiso, que nos venían marcado como una obligación.

Durante tu gestión en el Centro Cultural Helénico editaste teatro de autores muy jóvenes.

Hubo coincidencias afortunadas. Otto Minera ya había perfilado La Gruta para teatro nuevo; yo lo que hice fue anunciarlo, hacerle saber al público y a los creadores que en ese espacio iba a haber piezas de creación contemporánea, en especial de dramaturgia joven. La publicación de las obras fue sólo una parte del proyecto. Organizamos un premio de formato inédito, porque no se gana automáticamente, sino que se escogen cinco finalistas que deben tallar durante un mes su obra y entregar un nuevo tratamiento. Organizamos también unos talleres con el Royal Court Theatre de Londres, un teatro dedicado exclusivamente a la producción de nuevo teatro. Ahí los autores colaboraron con asesores ingleses que venían cada seis meses para monitorear la evolución de los proyectos. Hicimos varios encuentros de dramaturgia internacional. Todo este movimiento propició el surgimiento de una nueva generación de dramaturgos.



El teatro de Luis Mario Moncada: renovación escénica (*El motel de los destinos cruzados*).

Es un grupo muy identificable y que creció mucho durante todo ese proceso: Edgar Cbías, Alberto Villarreal, Luis Santillán, Mariana Hartasánchez, Enrique Olmos, por mencionar a algunos.

Se sumaron muchas iniciativas de varios lados, pero creo que la aportación del Helénico fue central. Además, ninguno es alumno mío.

Hablabas de cómo rompías con el realismo de la generación anterior a ti. ¿En qué sentido crees que estos nuevos autores rompen con estructuras anteriores? ¿Qué los caracteriza?

No sé. Es una generación muy heterogénea.

El teatro mexicano es muy heterogéneo. Aún así, yo encuentro que comparten cierta estridencia, cierta inclinación por la violencia escénica.

Yo me identifico con varias de sus búsquedas. Me interesan sus referencias al mundo concreto, a los medios de comunicación. Me siento parte de eso. Incluso pienso que ejercicios como los de Alberto Villarreal tienen mucho que ver con lo que hacíamos en los laboratorios de Santa Catarina hace diez años: romper la linealidad de la historia, desvanecer la anécdota y jugar más bien con cuadros que plantean situaciones sin necesidad de seguir una ruta aristotélica. Aunque tal vez ellos ya no sienten ningún compromiso político. Son muy incorrectos políticamente y sí, creo que tienen un gusto por la violencia.

¿Te ves haciendo teatro dentro de diez años?

No sé. Nunca he visto el teatro como un fin. Llegué a él por accidente. Nunca lo idealicé. Siempre he sentido que estoy de paso. El teatro hay que hacerlo por una necesidad vital. Y cuando esa necesidad se acaba, no lo debes hacer. —

— ANTONIO CASTRO

Las razones del aplauso

Decir que el arte es un reflejo de nuestros tiempos es, sin duda, un lugar común. No obstante, es un lugar común cierto. El cine, en particular, va de la mano, década tras década, del *Zeitgeist* de la cultura de donde proviene y en la que es recibido. ¿Qué tanto del cine norteamericano de los años setenta fue resultado de la guerra de Vietnam?, ¿qué tanto del neorealismo italiano proviene de los horrores de la Italia de posguerra? El cine, en ambos casos, se nutrió —como reflejo, como antípoda— del pulso del país que lo vio nacer. Hoy, en la “aldea global”, con una oferta tan amplia y una cartelera ocupada perennemente por cintas palomeras, la mejor manera de palpar el rumbo del cine es leer a los críticos y, por supuesto, ver qué se premia en los grandes festivales.

Cada año una película destaca por encima de las demás, tanto a la hora de recibir aplausos de los conocedores como de acumular galardones. En 2006 el turno le tocó a la fantástica *La vida de los otros*. En 2007 la elegida fue *4 meses, 3 semanas y 2 días*, de Cristian Mungiu. Recibida con el aplauso unánime de la crítica, esta cinta rumana trata sobre un embarazo no deseado en la Rumania comunista y sobre lo que dos amigas llevan a cabo para interrumpirlo. Por lo pronto, los críticos no se han decidido entre alabar las proezas estrictamente formales de *4 meses...* o, como suele ocurrir cuando una película habla de un tema controversial, celebrar lo que la película significa, lo que dice del régimen comunista y el aborto. Es importante señalar que el arte puede funcionar en ambas esferas. Por poner un ejemplo clásico: el *Guernica* de Picasso es una obra maestra tanto desde el punto de vista estético como del moral. Es, por un lado, el pináculo del cubismo y de la carrera de uno de los artistas más importantes del siglo XX y, por el otro, una denuncia

insoslayable, un recordatorio concreto de los horrores de la guerra.

¿Qué tan innegable es la valía de *4 meses...* como obra de arte? Más importante, ¿qué tan crucial es lo que denuncia? ¿Y qué dice de nosotros el hecho de que la hayamos nombrado “la mejor película del año”?

Actuada a la perfección por Anamaria Marinca y Laura Vasiliu, *4 meses...* cuenta la historia de Otilia y Gabita, dos amigas universitarias que emprenden un sórdido viaje al mundo del mercado negro con el fin de terminar el embarazo de la segunda (Vasiliu). Lo que ocurre en las siguientes veinticuatro horas es, en una palabra, aterrador; puede que la cinta de Mungiu sea la película más incómoda de los últimos años. Filmada con un ojo austero y parco, la atmósfera recrea un universo de concreto en donde nada puede crecer (en toda la cinta lo más vivo que vemos es un pez en una pecera), por lo que no sorprende la decisión —inicial— de ambas amigas. Sin embargo, la trama está repleta de agujeros. Un cineasta más convencional quizá los habría avizorado, pero Mungiu parece trabajar dentro de los cánones del cine de arte europeo contemporáneo (su estilo se asemeja al de los hermanos Dardenne) y, por lo tanto, no cree en el empleo de herramientas que serían imprescindibles para cualquier otro director. Desdeña, por ejemplo, el uso de justificaciones psicológicas e historias pasadas para retratar a sus personajes, dejándolos así como títeres que, vencidos desde el primer minuto, no tienen de otra más que obedecer los designios de su temperamental creador. El personaje de Otilia, en particular, termina resultando incomprensible: dada a la tarea de ayudar a su amiga a abortar, la joven rumana tiene que tomar —justo a la mitad de la película— una decisión que, en cualquier contexto y circunstancia, resulta poco creíble. De

ahí en adelante las cosas no mejoran. Aunque dotado con un oído genial para el diálogo, Mungiu rápidamente cae en lo artificioso (un cuchillo como dispositivo dramático, una ambulancia como símbolo ominoso que jamás cristaliza) y culmina en lo gratuito con una toma que, para una cinta que luce por su contención, resulta francamente burda.

Poniendo en duda el contenido meramente narrativo, la película debe ser apreciada, entonces, por lo que dice de “su tiempo” (en este caso, el régimen comunista), o bien, por lo que intenta expresar (que el aborto tiene consecuencias nefastas). A decir verdad, la cinta de Mungiu no refleja un mundo comunista sino uno donde la gente es, si acaso, una mierda (y eso puede ocurrir en cualquier país y bajo cualquier régimen). Lo que les termina ocurriendo a ambas chicas no es resultado del momento en que viven sino de su propia incapacidad para oponerse a la brutalidad que les es sugerida. A diferencia de lo que ocurre en, digamos, *La vida de los otros*, estos personajes no se ven orillados a la tragedia por sus circunstancias sino por un deseo incomprensible de ayudarse unos a otros frente a una alternativa que, para ser francos, tampoco es la muerte: tener un hijo no deseado. Lo anterior queda de manifiesto en una secuencia en que la lógica se rompe: Otilia debe decidir si es violada o no por el doctor que practicará el aborto. Es la única alternativa: o entrega su cuerpo o su amiga tiene al niño. Ese es el motivo que flota en la superficie y, no obstante, en el fondo de la disyuntiva no parece haber nada: nunca vemos un vínculo suficientemente fuerte entre ella y Gabita, así como jamás observamos que se pregunte, ni por un instante, si posibilitar el aborto amerita el ser violada. La película parece querer decirnos que esto pasa con los doctores comunistas cuando el aborto no es legal. No lo creo. Eso pasa cuando tu doctor es un psicópata que



Escenas de *4 meses, 3 semanas y 2 días*.

carga, como ocurre en la cinta, una navaja junto a sus utensilios abortivos. O bien, eso ocurre cuando un director sexista crea dos personajes, ambos mujeres, que son incapaces de decir que no. Vaya, es como si a uno le preguntaran si prefiere que le corten un dedo, un brazo o una pierna y, sin titubear, ofrece el cuello.

Entonces, ¿qué es lo que ven los críticos y los festivales? Habrá quien diga que premiar *4 meses...* es premiar al cine independiente: seco, austero, contundente, sin concesiones. Un cine que se atreve a retar, que no parpadea, que denuncia. Todos estos términos le quedan a la película de Mungiu; sin embargo, yo propongo otra teoría: el éxito de *4 meses...* hay que atribuirlo a los temas que pretende tocar. Es una cinta que intenta denunciar el mundo comunista y que, si uno escarba un poco, también aspira a denunciar la práctica del aborto. Al acabar de verla recordé otra cinta —hollywoodense, pero no por eso menos exitosa—, *Juno*, en la que una adolescente embarazada decide tener a su hijo y darlo en adopción. *Juno* pretende “decir la verdad” y lo que termina haciendo (para ser benévolo) es trivializar un tema tan duro como un embarazo no deseado. Resulta imposible verla y creer que, en el siglo XXI, todavía haya público para una versión tan maquillada de la realidad: los adolescentes hablan como adultos, los adultos hablan como niños y el tener a un hijo y luego darlo en adopción no deja atisbos de cicatrices ni heridas (Hollywood en su máxima expresión). Aunque me quedo con el gris realismo de Mungiu cualquier día de la semana, ambas cintas parecen ser síntomas de la misma enfermedad. Al parecer los críticos (y, juzgando por las nominaciones de *Juno*, también los miembros de la Academia) consideran que, por el solo hecho de denunciar tíbilmente el aborto —o el comunismo—, hay cintas que merecen nuestra indivisible atención. Caray. ¿Quién hubiera pensado que, a estas alturas, resultaríamos tan conservadores? —

— DANIEL KRAUZE

Mi historia sin mí

de Todd Haynes

Es extraño encontrar en la cartelera comercial un filme tan experimental proveniente de la meca del cine. A menos de que lo haga David Lynch, claro. Tras coquetear con el *mainstream* hollywoodense con la aclamada *Lejos del cielo* (cinta que estuvo nominada a varios Óscares), Todd Haynes volvió a su veta iconoclasta con un muy personal homenaje a Bob Dylan. Se trata de diferentes actores que interpretan al autor de *Blonde on Blonde*, entre ellos una sorprendente Cate Blanchett y el recientemente fallecido Heath Ledger. El resultado es un interesante rompecabezas biográfico que, sin embargo, corre un alto riesgo: agradar solamente a los seguidores del cantautor estadounidense. La banda sonora es en sí misma una joya, con roqueros como Yo La Tengo o Eddie Vedder haciendo covers a los himnos de Dylan. —

— BE

Quemar las naves

de Francisco Franco

Una de las mejores películas mexicanas recientes, el debut en cine del director de teatro Francisco Franco se apoya en personajes, más complejos de lo que aparentan, que buscan —y no logran— inscribirse en la “normalidad”. En la ciudad de Zacatecas y tras la muerte de su madre, una pareja de hermanos habita una casa que, según se vea, les sirve de guarida o prisión. La orfandad y el aislamiento los lleva a establecer un vínculo extremo; a la vez que sus deseos y temperamentos son incompatibles con los códigos cerrados de la alta sociedad zacatecana. Todo ello es tratado por Franco con empatía y meticulosidad. La experiencia teatral de Franco se hace evidente en la buena dirección de actores (sobresale Irene Azuela) y en la significación de espacios —la casa, la escuela, las calles— con atributos propios, y que operan dentro de la historia como un personaje más. —

— FS



Escena de *Paranoid Park*.

Camino salvaje

de Sean Penn

Además de ser uno de los actores más notables de su generación, Sean Penn se ha convertido en un respetable director, con cintas como *The Indian Runner* y *Asesino oculto*. Su más reciente entrega tras las cámaras se basa en la vida de Christopher McCandless, un joven estadounidense que decide abandonarlo todo —dinero, familia y estudios— para enfrentarse a la naturaleza en un paraje desolado de Alaska. A pesar de la total rendición de Penn a la mirada idealista y rebelde de su personaje (parece decirnos en cada toma “este muchacho pude haber sido yo”), y de cierto tufillo *neobippie* que permea toda la película, esta se sostiene y consigue un emotivo retrato de la descomposición familiar y social con un claro mensaje: los románticos son los últimos héroes de nuestro tiempo. —

— BE

Paranoid Park

de Gus Van Sant

En *Elefante* y *Los últimos días*, Gus Van Sant aludió a hechos reales y desmenuzados por los medios (la masacre de Columbine y el suicidio de Cobain) privilegiando las sensaciones sobre el apego a la realidad. *Paranoid Park*, su película más reciente, basada en una novela de Blake Nelson, trata sobre un homicidio accidental. De nuevo, Van Sant recurre a la imagen y al sonido como los vocablos que mejor expresan el vacío moral del adolescente norteamericano. Estos recursos, y la cronología fragmentada, delinean el retrato de un personaje cuya conciencia no acusa recibo de las consecuencias de sus actos. La película puede irritar a un público que espera consistencia en la acción o, por lo menos, un atisbo del flujo de pensamiento del protagonista. Que parezca inexistente o sea inaccesible es el tema que a Van Sant le interesa explorar. —

— FS

Los inquebrantables

de Woody Allen

Hace tiempo que el cine de Woody Allen padece de altibajos, y su empeñamiento en realizar una película al año hace más notorio su desgaste creativo. Aun así, sus cintas suelen estar mucho mejor logradas que la mayoría de las producciones de la cartelera comercial. En *Los inquebrantables* hace su propia versión del mito de Caín y Abel, y para ello reclutó a dos actores con mucho carisma pero con evidentes limitaciones: Ewan McGregor y Colin Farrell. A ambos les cuesta trabajo estar a la altura de esta tragedia shakespeariana, en la que el dinero, el amor, los lazos familiares y el crimen terminan llevando a la ruina a dos hermanos muy diferentes entre sí: uno apostador y mediocre, el otro ambicioso y sin escrúpulos. Un filme que se deja ver, pero que está muy lejano del mejor Allen. —

— BE